D'ASTORGA & LALLI

Cantatas · Sonatas

Les Abbagliati

Programme Ensemble English text German text French text Poetry Imprint

D'ASTORGA & LALLI

Cantatas · Sonatas

George Frideric Handel (1685–1759) Concerto a quattro in D minor

(also attributed to Georg Philipp Telemann (1681–1767) as Sonata a Flute traversiere, Violino, Bassono e Cembalo)

1	Adagio	**2:21**
2	Allegro	**1:26**
3	Largo	**1:13**
4	Allegro	**1:55**

Giovanni Bononcini (1670–1747) Cantata *Sento dentro del petto*

5	Recitativo *Sento dentro del petto*	**0:57**
6	Aria *Dolce amor che sei mia vita*	**2:30**
7	Recitativo *O tu fido ben mio Filli*	**1:04**
8	Aria *Non mi lasciate cari favori*	**3:26**

George Frideric Handel Trio Sonata HWV 386b in D minor

9	Andante	**3:26**
10	Allegro ma non troppo	**2:29**
11	Largo	**2:39**
12	Allegro	**2:05**

EMANUELE D'ASTORGA (1680–*c.*1757) Cantata *Che ti giova Amor crudele*

13	Aria *Che ti giova Amor crudele*	**3:02**
14	Recitativo *Mà che penso*	**0:32**
15	Aria *Se il valore del'Amore*	**3:34**
16	Recitativo *Guerra sdegnato Amor*	**0:28**
17	Aria *Guerra guerra ardito Amore*	**2:49**

ANTONIO VIVALDI (1678–1741) from Cello Sonatas RV 46*/47** in B flat major

18	Largo*	**2:50**
19	[Allegro]**	**3:21**

GEORGE FRIDERIC HANDEL from Violin Sonata HWV 364a in G minor

20	Larghetto	**1:59**
21	Allegro	**1:43**

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725) from Cello Sonata in D minor

22	Largo	**3:20**

EMANUELE D'ASTORGA Cantata *Non è sol la lontananza*

23	Aria *Non è sol la lontananza*	**3:53**
24	Recitativo *Temo bell idol mio*	**1:17**
25	Aria *Per toglier mi d'affanno tiranno del mio cor*	**4:25**

TOTAL **58:56**

Les Abbagliati

Soetkin Elbers	*soprano*	
Sien Huybrechts	*traverso*	*Rudolf Tutz, 2017, after J. H. Rottenburgh*
Annelies Decock	*violin*	*Willibrord Crijnen, 2012, after Guarneri*
Ronan Kernoa	*cello*	*Gérard Sambot, 2012, after Stradivarius*
Dimos de Beun	*harpsichord*	*Johannes Steenbeek, 1980, after Ruckers*

www.lesabbagliati.be

d'Astorga & Lalli

June 1731, Mantua. An extraordinary meeting of the Accademia degli Invaghiti.

Not far from the Ducal palace in the noble city of Mantua, as the sun gently cedes its place to the moon, an exceptional evening is about to begin. The walls of the charming room seem to draw in as more and more people arrive; will there still be room to breathe in a few minutes? One could imagine that the candles were electric, there is so much plangent tension in the room. There is no doubt that the evening's event is intended to be historic; murmurs rise and fall whenever a famous figure enters the overheated atmosphere of the small salon. It is rumoured throughout the city that Signor Handel, the 'Caro Sassone' himself, will honour this extraordinary meeting of the Accademia degli Invaghiti with his presence. He has, after all, composed a good number of secular cantatas for the Accademia dell'Arcadia himself during his time in Rome.

All who were expected to attend this evening are now here; in any case, there is no room left even for the smallest piccolo! One corner of the salon has been set apart and various instruments have been placed there: half hidden underneath a splendid harpsichord we see a cello, a violin and a flute. If someone were to add a fruit or two and a skull, it would resemble a perfect still life. Despite the great number of people, several groups have already formed. Over in one direction several people have gathered around two men who seem as though they could be the masters of ceremony; they cut fine figures and are probably in their fifties. They are clearly good friends and give each other knowing looks from time to time. One of them speaks in a high and mighty tone; if I have understood correctly, his name is Domenico Lalli and he is a poet. The other is less loquacious, although there is something in his glance that shows that he is no less a thinker.

Lalli is currently relating, in great detail, adventures — each one more outrageous than the last — that he has experienced with his companion d'Astorga, a composer and seemingly a diplomat; his stories provoke laughter in varying degrees from the assembled company.

The sound of a singer vocalising can be heard from an adjoining room; the music is about to begin! After a few moments for tuning, the first notes blend together: violin, cello and harpsichord form a miniature orchestra, proudly filling the space with dotted rhythms and weaving a red carpet for the flute, whose sudden appearance is like a descent from heaven.

This imaginary reconstruction allows us to present the renowned Handel as a living figure and to link him to d'Astorga and Lalli for a few hours. They thus seem closer to us, and

the fact of being able to perform their music is felt as a true privilege: imagine being able to perform a piece with its composer present!

It is difficult to affix a name to the first piece recorded here. It exists in two sources, the first being entitled *Sonata a Flute traversiere, Violino, Bassono e Cembalo del Sigr: Telemann* and the second *2 concertos par le Sieur Händel*. It is a sonata for four distinct parts or, if one prefers, a trio sonata to which an obbligato cello line has been added. We should understand its description as a concerto in one of the sources to mean a dialogue between several instruments and not as today's confrontation between solo instrument and orchestra. Fritz Zobeley, who published the piece for the first time, attributes it to Handel; he bases his argument on the second source mentioned above, a copy and not an autograph, that was preserved in the music library of the Graf von Schönborn in Wiesentheid. His certainty stems from the striking similarity of the work to other works that Handel composed when he travelled to Ansbach in 1715; Handel is assumed to have visited the count (an enthusiastic cellist) and to have handed over these two concertos in which the cello has a particularly favoured place. Whilst this is a perfectly credible explanation, we do not, however, find it totally trustworthy. The catalogue of Telemann's compositions includes this work, although the manuscript that bears Telemann's name is not an autograph either. There is, therefore, a certain amount of doubt as to the piece's origins. Does the worrying resemblance of the concerto's first movement with Handel's oboe concerto HWV 287 provide the compelling argument for Handel? Or does the elegance of the final gigue swing the scales towards Telemann?

Of the cantatas recorded here for the first time, two of them are taken from a manuscript in the Austrian National Library in Vienna. This collection is made up of twelve cantatas for soprano and continuo by five different composers, Bononcini, d'Astorga, Caldara, Conti and Fioré; there was clearly a large Italian presence in Vienna at that time.

Musicologists have devoted oceans of ink to the many points that Bononcini and Handel had in common. We shall simply state that both of them, as well as having composed many operas, the majority of which were immensely successful, also championed the cantata form; Bononcini, indeed, composed more than one hundred such works. As is almost always the case in these Italian cantatas, this mini-opera is a setting of a pastoral text that combines mythological characters with the god of Love. In *Sento dentro del petto*, the protagonist describes the idyllic perfection of his relationship with Phyllis and thanks Cupid warmly.

Handel's Trio Sonata HWV 386b has come down to us by a somewhat complicated path: published by Walsh without Handel's authorisation around 1730, it, together with five other trio sonatas, was brought out under the name of Roger in Amsterdam. The unscrupulous and greedy publisher took great care to prepare a dreadful edition that was full of mistakes — and this was not the first such occasion; such a state of affairs irritated Handel so much that he compelled Walsh to bring out a new edition worthy of the name in 1733. As was his practice, Handel used themes by other composers: in the Largo (marked Andante in the autograph), he uses a theme from an opera by Keiser; this melody clearly fascinated him, for he used it in two other pieces composed around the same time. This particular movement is devastatingly effective and particularly Handelian in style.

The Baron d'Astorga (his true name was Gioacchino Cesare Rincòn) was born in Sicily in 1680 into a family of Spanish descent; he enjoyed a double career as a composer and as a diplomat. Until Hans Volkmann published his research into d'Astorga's life in 1911, all that had been known of d'Astorga originated in a number of anecdotes, each of which was more far-fetched than the preceding one. We must admit, however, that d'Astorga's life indisputably lent itself to exaggeration. He left Sicily in 1707 and found refuge with the duke of Uceda in Rome; the reasons for his exile are not completely clear, although it is highly possible that his sympathies for the Habsburg side were the cause. Also, his father had attempted to kill his wife and his daughter with a firearm; one can imagine that putting a considerable distance between himself and a violent father was an inconvenience that was easily borne. In desperate need of financial support, he appealed to leading members of the Roman aristocracy such as the Marquis Francesco Maria Ruspoli for help. It was during this time in Rome that he met Sebastiano Biancardi, a Neapolitan poet and librettist who was better known as Domenico Lalli or as Ortanio; Biancardi used Ortanio for his membership of the Accademia dell'Arcadia. Lalli not only collaborated with many of the most important composers of the time, including Alessandro Scarlatti, Handel, Vivaldi, Albinoni and Caldara, but was also hailed as a poetic genius by Goldoni. Lalli was being pursued by the Neapolitan authorities for theft — he is supposed to have dipped into the treasury of the Frati della Santissima Annunziata — hence his use of a pseudonym. Lalli and d'Astorga became close friends and decided to set out in search of a better destiny; they soon left Rome for Genoa.

D'Astorga then left Genoa for Barcelona; still in need of financial help, he remained there

only a few months. He then travelled to Vienna, where he asked his patron Charles III for assistance; Charles had in the meantime been crowned emperor Charles VI and granted him a large annual salary. D'Astorga departed from Vienna in 1714, leaving a great number of debts behind him; on his return to Sicily he founded the Accademia del Buon Gusto, a reworking of the Accademia dell'Arcadia. He subsequently left Sicily for Portugal and Spain around 1721, never to return. The exact date of his death is not known, although it is most probable that he died in Madrid in 1757.

In *Che ti giova* Lalli (the presumed librettist) and d'Astorga discuss love, although here it is unrequited. The rejected lover blames Cupid and demands that he avenge him; he must pierce frigid Phyllis with his darts, so that she may feel the pains of love.

The following sonata contains four movements, the first two by Vivaldi (RV 46 and RV 47) and the second two by Handel (HWV 364a). We have here made use of the *pasticcio* technique that was common in opera and in instrumental music at that time. Given that both Handel and Vivaldi made extravagant use of this technique in their music, this provides us with an excellent reason for including music by both composers in one sonata. We also discovered fascinating examples of instrumental *pasticci* in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden, one such being a violin sonata that had first been attributed to Vivaldi and then later to Tartini, but which has finally been recognised as a composite work: its first two movements had been assembled and copied out by Grundig: Largo (Vivaldi), Allegro (anonymous, also to be found in another pastiche sonata that was assembled and copied by Pisendel), Largo (Somis), Allegro (anonymous, also to be found in the same pastiche by Pisendel mentioned above).

This recording ends with a cantata by d'Astorga which, unlike the great majority of his cantatas, is not simply for voice and continuo: he added a transverse flute to his preferred ensemble. The cantata does not appear in the Vienna manuscript, but is to be found in a manuscript in the library of the university of Uppsala in Sweden. Given that it consists of only two arias separated by a recitative, we have added a movement of a cello sonata by Alessandro Scarlatti as an opening sinfonia and an improvised bridging passage on the harpsichord.

Ronan Kernoa
Translation: Peter Lockwood

d'Astorga & Lalli

Juni 1731, Mantua. Die Accademia degli Invaghiti versammelt sich zu einer außerordentlichen Sitzung. Während über der edlen Stadt Mantua allmählich die Dämmerung heraufzieht, ist unweit des herzoglichen Palasts eine außergewöhnliche Soiree in Vorbereitung. Je mehr Gäste in dem schmucken Saal Einlass finden, um so dichter scheinen die Wände zusammenzurücken... Es wird erstickend eng. Die Kerzen wirken wie elektrisch geladen, soviel Spannung liegt in der Luft. Ohne Zweifel steht ein „historisches" Ereignis bevor! Gemurmel erhebt sich, als ein berühmtes Profil in dem kleinen Saal auftaucht, ein Anblick, der die Stimmung weiter aufheizt. In der ganzen Stadt schwirrte das Gerücht, Signor Händel, der „Caro Sassone", könne diese außerordentliche Sitzung der Accademia degli Invaghiti mit seinem Erscheinen beehren. Hatte er der Accademia dell'Arcadia nicht während seines Aufenthalts in Rom eine ganze Reihe weltlicher Kantaten beschert?

Offenbar wird jetzt niemand mehr erwartet; ohnehin fände auch die kleinste Piccoloflöte kaum mehr Platz! In einer Ecke des Salons, von einem prunkvollen Cembalo halb versteckt, warten mehrere Instrumente – ein Cello, eine Violine und eine Flöte – auf ihren Einsatz. Noch ein, zwei Früchte, ein Totenschädel dazu, und man könnte an ein Stillleben denken... Trotz der Enge bilden sich mehrere Gruppen. Einige Personen drängen sich um zwei Herren von stolzer Allüre, wohl beide in den Fünfzigern, die sich hin und wieder komplizenhaft zuzwinkern – gute Freunde offenbar, vielleicht die Veranstalter dieser Soiree... Der eine der beiden führt das große Wort; wenn ich recht verstanden habe, heißt er Domenico Lalli, seines Zeichens Poet. Der andere ist weniger gesprächig, aber sein Augenspiel lässt darauf schließen, dass er sich durchaus sein Teil denkt.

Lalli erzählt gerade im Einzelnen, wieviel Abenteuer, eins extravaganter als das andere, er an der Seite d'Astorgas (dies also der Name seines Freundes, eines Komponisten und Diplomaten!) bestanden hat; Lachen und Glucksen in der Runde.

Aus einem Nebenraum klingen Vokalisen herüber – die musikalische Abendgesellschaft wird nicht mehr lange auf sich warten lassen! In der Tat: Nach kurzem Stimmen der Instrumente erklingen die ersten Töne; Violine, Cello und Cembalo formieren sich zu einem Miniaturorchester, mit punktierten Rhythmen füllen sie kraftvoll den Raum und bereiten der Flöte, die plötzlich wie vom Himmel herabsteigt, einen großen Empfang.

Dieser uchronische Bericht mag einer glanzvollen Gestalt, Händel, Gelegenheit bieten, sich für einige Stunden zu d'Astorga und

Lalli zu gesellen und sich uns in Fleisch und Blut zu präsentieren. Das bringt sie uns näher, und ihre Musik spielen zu dürfen wird zu einem wahren Privileg: dem, sie ihren eigenen Schöpfern vorzuspielen!

Das erste Stück des Programms ist nicht leicht zu benennen. Es hat zwei Quellen, von denen die eine heißt *Sonata a Flute traversiere, Violino, Bassono e Cembalo del Sigr: Telemann*, die andere *2 concertos par le Sieur Händel*. Im Grunde handelt es sich um eine Sonate für vier Stimmen oder, wenn man so will, eine Triosonate, der eine obligate Cellostimme hinzugefügt wurde. Der in einer der beiden Quellen verwendete Begriff Concerto ist natürlich im Sinn eines Dialogs zwischen mehreren Instrumenten zu verstehen, nicht in dem einer Konfrontation von Solist und Orchester. Fritz Zobeley, der erste Herausgeber des Werks, spricht es Händel zu. Dabei beruft er sich auf die zweite, nicht autographe Quelle, die in Wiesentheid aufbewahrt wird (in der Musikaliensammlung des Grafen von Schönborn), und begründet seine Entscheidung durch die frappierende Verwandtschaft mit Händels Werken aus dem Jahr 1715, der Zeit seiner Reise nach Ansbach: Bei dieser Gelegenheit soll der Komponist dem Grafen von Schönborn, einem passionierten Cellisten, einen Besuch abgestattet und diese beiden Konzerte ausgehändigt haben, in denen das Cello tatsächlich einen besonderen Platz einnimmt. Eine Annahme, die zwar nicht unplausibel ist, uns aber nicht vollends überzeugt. Im Übrigen wird die fragliche Komposition auch im Katalog der Werke Telemanns aufgeführt; allerdings ist das mit „Telemann" betitelte Manuskript ebenfalls nicht autograph. Die Urheberschaft lässt sich nicht zweifelsfrei ermitteln. Die verwirrende Ähnlichkeit des ersten Satzes mit dem des Konzerts für Oboe HWV 287 spricht für Händel, die Eleganz der abschließenden Gigue für Telemann.

Zwei der für diese CD erstmals aufgenommenen Kantaten sind in einem Manuskript enthalten, das sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet. Diese Sammlung enthält zwölf Kantaten für Sopran und Generalbass von fünf verschiedenen Komponisten: Bononcini, d'Astorga, Caldara, Conti und Fioré – ein sprechender Beleg für die damalige italienische Präsenz in Wien.

Über die Beziehungen zwischen Bononcini und Händel haben die Musikwissenschaftler bereits Ströme von Tinte vergossen. Begnügen wir uns mit dem Hinweis, dass beide nicht nur sehr viele Opern komponiert haben, von die meisten große Bühnenerfolge wurden, sondern auch meisterhafte Kantaten. Allein Bononcini hat über 300 verfasst. Fast alle stellten sie, wie in italienischen Kantaten üblich, „Mini-Opern" dar, deren pastoraler Text mythologische Themen mit erotischem Beiwerk mischt. In *Sento*

dentro del petto inspiriert den Protagonisten die vollendete Idylle, die er mit Phyllis erlebt, zu einer überschwänglichen Danksagung an Cupido.

Auch die Triosonate HWV 386b ist auf verschlungenen Wegen zu uns gelangt. 1730 von Walsh unautorisiert herausgegeben, wurde sie mit fünf weiteren unter dem Namen Roger in Amsterdam publiziert. Der wenig skrupelhafte, geldgierige Verleger spickte seine Ausgabe mit so vielen Fehlern (was er auch in anderen Fällen tat!), dass der höchst verärgerte Händel intervenierte und ihn zu einer neuen Ausgabe veranlasste, die dieses Namens eher würdig war. Diese erschien 1733. Händel benutzt hier – wie auch sonst sehr oft – Motive anderer Komponisten: Im Largo (in einem Autograph Andante überschrieben) verwendet er ein Motiv aus einer Oper von Keiser, das ihn fasziniert zu haben scheint, denn er benutzt es auch in zwei weiteren, in demselben Zeitraum verfassten Kompositionen. Dieser Satz entfaltet eine ganz und gar Händelsche, umwerfende Wirksamkeit!

Der Baron d'Astorga (sein wahrer Name lautete Gioacchino Cesare Rincòn) wurde 1680 in Sizilien geboren. Er entstammt einer Familie spanischer Herkunft und war sowohl Komponist als auch Diplomat. Bis zu den Arbeiten Hans Volkmanns (erschienen 1911) war sein Leben lediglich durch eine Reihe von Anekdoten bekannt, eine haarsträubender als die andere. Dafür liefert sein Leben allerdings auch einigen Anlass. D'Astorga floh 1707 aus Sizilien und fand Zuflucht in Rom bei dem Herzog d'Uceda. Warum er sich ins Exil begab, ist nicht ganz eindeutig zu ermitteln; möglicherweise waren seine Sympathien für die Habsburger ausschlaggebend. Im Übrigen hatte sein Vater versucht, Frau und Tochter mit einer Schusswaffe zu töten. Einem derart gewalttätigen Vater zu entkommen, ist wohl jedes Opfer wert. Angesichts seiner finanziellen Probleme wandte der Flüchtige sich an Mitglieder der römischen Hocharistokratie wie den Marquis Francesco Maria Ruspoli mit der Bitte um Hilfe. In Rom lernte er auch Sebastiano Biancardi kennen (bekannter unter dem Pseudonym Domenico Lalli, oder auch Ortanio – unter diesem Namen verkehrte er in der Accademia dell'Arcadia), ein neapolitanischer Poet und Librettist, den Carlo Goldoni als «poetisches Genie» bezeichnete und der mit einigen der bedeutendsten Komponisten dieser Epoche zusammengearbeitet hat: Alessandro Scarlatti, Händel, Vivaldi, Albinoni, Caldara und anderen. Lalli wurde von der Justiz Neapels wegen Diebstahls gesucht (er soll der Annunziata-Bruderschaft in die Kasse gegriffen haben), was sein Pseudonym begründen mag. Die beiden Flüchtigen beschlossen, ihr Glück in der Ferne zu suchen, und machten sich auf den Weg nach Genua.

Von Genua aus wandte d'Astorga sich nach Barcelona, wo er, immer noch von materiellen Problemen bedrängt, nur wenige Monate verweilte. Sein Protektor Karl III. (inzwischen zum Kaiser Karl VI. gekrönt), kam dem Komponisten zu Hilfe und stellte ihm ein stattliches Jahressalär zur Verfügung. 1714 ließ d'Astorga Wien (und zahlreiche Schulden...) hinter sich und kehrte nach Sizilien zurück; in Palermo gründete er nach dem Vorbild der Accademia dell'Arcadia die Accademia del Buon Gusto. 1721 verließ er Sizilien abermals und begab sich nach Portugal und Spanien, von wo er nicht wiederkehrte. Der Zeitpunkt seines Todes ist nicht genau bekannt, wahrscheinlich starb er 1757 in Madrid.

In *Che ti giova* erzählen uns d'Astorga und (höchstwahrscheinlich) Lalli abermals von Liebe, aber diesmal ist sie nicht gegenseitig! Der abgewiesene Liebhaber hadert mit Cupido und fordert ihn auf, Rache zu nehmen und der abweisenden Phyllis mit seinen Pfeilen zuzusetzen, damit sie ebenfalls von Liebesschmerz gepeinigt werde.

Die sich anschließende Sonate umfasst vier Sätze – die ersten beiden sind von Vivaldi (RV 46 und 47), die beiden folgenden von Händel (HWV 364a). Wir haben hier das seinerzeit nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik sehr geläufige Prinzip des Pasticcios angewandt. Da Händel ebenso wie Vivaldi dieses Verfahren in ihren Kompositionen immer wieder benutzten, nahmen wir uns die Freiheit, die beiden in einer Sonate zu vereinen. In der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden entdeckten wir übrigens noch andere faszinierende Beispiele für Instrumental-Pasticcios, zum Beispiel eine Violinsonate, die zunächst Vivaldi zugeschrieben wurde, dann Tartini, und schließlich als ein von Grundig kopiertes *opus compositum* erkannt wurde: Largo (Vivaldi), Allegro (anonym, auch in einem von Pisendel kopierten Pasticcio enthalten), Largo (Somis), Allegro (anonym, ebenfalls in jenem Pasticcio Pisendels enthalten).

Das vorliegende Programm endet mit einer Kantate d'Astorgas, die – anders als die erdrückende Mehrheit seiner Kantaten – nicht für Stimme und Continuo verfasst ist: Er fügt seiner Standardbesetzung eine Traversflöte hinzu. Diese Kantate ist nicht dem Wiener Manuskript entnommen, sondern einer Handschrift, die sich in der Universitätsbibliothek Uppsala befindet. Sie enthält lediglich zwei durch ein Rezitativ getrennte Arien. Als eröffnende Sinfonia haben wir einen Satz aus einer Cellosonate von Alessandro Scarlatti sowie eine auf dem Cembalo improvisierte Überleitung hinzugefügt.

Ronan Kernoa
Übersetzung: Achim Russer

d'Astorga & Lalli

Juin 1731. Mantoue, séance extraordinaire de l'Accademia degli Invaghiti.

Alors que le soleil laisse doucement la place à la lune sur la noble cité de Mantoue, une soirée extraordinaire se prépare, dans un palais non loin de celui du duc. Les murs de la coquette salle semblent se rapprocher à mesure que les convives font leur entrée... Parviendra-t-on encore à respirer dans quelques minutes ? La tension est palpable. À n'en pas douter, l'événement qui se prépare sera historique ! Par vagues, des murmures s'élèvent chaque fois qu'un visage célèbre se présente à l'entrée de la petite salle à l'atmosphère surchauffée. Il s'est dit, dans toute la ville, que le « Caro Sassone », il Signor Händel, honorera de sa présence cette exceptionnelle séance de l'Accademia degli Invaghiti. N'a-t-il pas, durant son séjour à Rome, écrit un nombre considérable de cantates profanes pour l'Accademia dell'Arcadia ?

On n'attend manifestement plus personne ce soir, et de toute façon, il n'y a plus la place pour la moindre flûte piccolo ! Un coin du salon a d'ailleurs été aménagé et quelques instruments y sont posés, cachés sous un somptueux clavecin : un violoncelle, un violon et une flûte. Il ne manque qu'un fruit ou deux, et un crâne, pour composer une nature morte... Malgré l'affluence, plusieurs groupes se forment. Là, quelques personnes s'agglutinent autour de ceux qui pourraient bien être les maîtres de cérémonie, deux hommes à fière allure, probablement quinquagénaires. Ces deux-là sont visiblement de très bons amis, ils se jettent de temps à autre un regard complice. L'un des deux a le verbe haut, il s'appelle Domenico Lalli, et c'est un poète. L'autre est moins loquace, mais quelque chose dans son regard trahit la vivacité de ses pensées.

À présent, Lalli raconte dans le détail les aventures, toutes plus extravagantes les unes que les autres, qu'il a vécues aux côtés d'Astorga (c'est donc le nom de son ami, compositeur et... diplomate !), provoquant rires et gloussements dans l'assistance.

Depuis une salle attenante, on entend des vocalises ; la musique va commencer ! Les musiciens s'installent : violon, violoncelle et clavecin forment un orchestre miniature. Après l'accord, les premières notes fusent, remplissant fièrement l'espace de rythmes pointés et tissant un tapis rouge pour la flûte qui apparaît soudain, comme descendue du ciel.

Ce récit uchronique permettant à une glorieuse figure, Händel, de se joindre à d'Astorga et Lalli pour quelques heures nous permet de nous les représenter en chair, en os, en verbe : vivants. Ils sont alors plus proches de nous, et jouer leur musique est perçu comme

un vrai privilège, comme si nous jouions une pièce en présence de son créateur !

Il est difficile de nommer la première pièce de ce programme. Nous en connaissons deux sources ; l'une s'intitule *Sonata a Flute traversiere, Violino, Bassono e Cembalo del Sigr: Telemann*, et l'autre *2 concertos par le Sieur Händel*. Il s'agit en fait d'une sonate à quatre parties, ou, si l'on veut, d'une sonate en trio à laquelle on aurait ajouté une partie de violoncelle obligé. Le terme de « concerto » doit bien sûr se comprendre comme un dialogue entre plusieurs instruments et pas dans le sens d'une confrontation soliste-orchestre. Fritz Zobeley, le premier éditeur de l'œuvre, se basant sur la seconde source citée, non autographe, conservée dans la bibliothèque musicale du comte de Schönborn à Wiesentheid, l'attribue à Händel. Cela s'explique par la parenté frappante qu'il observe avec des ouvrages datant de l'époque du voyage de Händel à Ansbach en 1715. Händel aurait alors rendu visite au comte de Schönborn (un violoncelliste passionné) et lui aurait remis la partition de ces deux concertos dans lesquels le violoncelle tient une place de choix. Si cette affirmation est crédible, elle ne nous paraît pas totalement vraisemblable. Le catalogue des œuvres de Telemann répertorie cette composition alors que le manuscrit faisant référence à Telemann n'est, lui non plus, pas autographe. Le doute concernant la paternité de cette pièce demeure donc. La ressemblance troublante du premier mouvement avec celui du concerto pour hautbois HWV 287 fait pencher pour Händel, tandis que l'élégance de la gigue finale rappelle Telemann...

Deux des cantates de cet enregistrement, présentées en première mondiale, sont issues d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne. Ce recueil contient douze cantates pour soprano et basse continue écrites par cinq compositeurs différents : Bononcini, d'Astorga, Caldara, Conti et Fioré, témoignant de l'importante présence italienne à Vienne à cette époque.

Les musicologues ont versé des océans d'encre au sujet des rapports entre Bononcini et Händel. L'un et l'autre, outre le fait d'avoir écrit de très nombreux opéras (dont la plupart ont connu un immense succès), ont été des champions de la cantate – Bononcini en a produit plus de 300 ! La cantate italienne, genre de « mini-opéra », est généralement la mise en musique d'un texte pastoral mêlant des individus mythologiques et l'Amour. Dans *Sento dentro del petto*, le protagoniste file le parfait amour avec Phyllis et en remercie chaleureusement Cupidon.

La sonate en trio HWV 386b nous est également parvenue par des chemins sinueux. Elle est éditée avec cinq autres sonates par Walsh sans l'autorisation de Händel sous le nom de Roger à Amsterdam en 1730. L'éditeur peu scrupuleux et avide prend alors bien soin de truffer la partition d'erreurs (une pratique qu'il adopte régulièrement !), de façon à ce que Händel, très irrité, le laisse ensuite réaliser une édition digne de ce nom, ce qu'il fera en 1733. Comme très souvent, Händel reprend des motifs d'autres compositeurs : dans le Largo (Andante dans un manuscrit autographe), il emprunte le thème d'un opéra de Keiser qui semble le fasciner, car il le reprend encore dans deux autres pièces écrites à la même époque. Ce mouvement est d'une efficacité redoutable et toute händelienne !

Le baron d'Astorga (de son vrai nom Gioacchino Cesare Rincòn) naît en Sicile en 1680 dans une famille d'ascendance espagnole. Il mène une double carrière de compositeur et de diplomate. Jusqu'aux travaux de Hans Volkmann (publiés en 1911), sa vie n'est connue qu'au travers de très nombreuses anecdotes, toutes plus rocambolesques les unes que les autres. Il faut avouer qu'elle se prête incontestablement à la surenchère… Il quitte la Sicile en 1707, trouve refuge à Rome chez le duc d'Uceda. Les raisons de son exil ne sont pas tout à fait claires, mais il est bien possible que ses sympathies pour le camp habsbourgeois en fassent partie. On peut aussi imaginer que, son père ayant tenté de tuer sa femme et sa fille à l'aide d'une arme à feu, il décide de prendre ses distances. En proie à des problèmes financiers, il appelle à l'aide de grands noms de la noblesse romaine, tel le marquis Francesco Maria Ruspoli. C'est lors de ce séjour romain qu'il rencontre Sebastiano Biancardi (plus connu sous son pseudonyme Domenico Lalli, ou encore sous celui d'Ortanio, qu'il utilise en tant que membre de l'Accademia dell'Arcadia), poète et librettiste napolitain, salué par Carlo Goldoni comme étant un « génie poétique », qui a collaboré avec certains des plus importants compositeurs de l'époque, et notamment Alessandro Scarlatti, Händel, Vivaldi, Albinoni et Caldara. Lalli est recherché par la justice napolitaine pour une affaire de vol (il aurait pioché dans la trésorerie des Frères de l'Annonciation…), d'où son faux nom. Une amitié profonde naît entre eux. Ils décident de voyager ensemble « loin... pour chercher un meilleur destin » et quittent Rome pour Gênes.

Après Gênes, Astorga se rend à Barcelone, où il ne reste que quelques mois, toujours en proie à d'importantes difficultés matérielles. Il demande à son protecteur, Charles III (devenu l'empereur Charles VI), de lui venir en aide : celui-ci lui accorde un important

salaire. Il quitte Vienne (et de nombreuses dettes...) en 1714, et retourne en Sicile, à Palerme, et y fonde notamment l'Accademia del Buon Gusto, une déclinaison de l'Accademia dell'Arcadia. Il quitte à nouveau la Sicile vers 1721 pour le Portugal et l'Espagne, et ne reviendra jamais. On ne connaît pas la date exacte de sa mort, mais il finit probablement sa vie à Madrid en 1757.

Dans *Che ti giova*, Lalli (très probablement) et d'Astorga nous parlent aussi d'amour, mais d'un amour non réciproque. L'amoureux éconduit s'en prend alors à Cupidon, lui demande de le venger et de piquer de ses flèches la froide Phyllis, afin qu'elle ressente la douleur de l'amour elle aussi.

Si la sonate suivante comprend quatre mouvements, les deux premiers sont de la main de Vivaldi (RV 46 et RV 47) et les deux suivants de celle de Händel (HWV 364a). Nous avons appliqué le principe du pastiche, très courant à l'époque dans l'opéra (et dont Händel a fait un très grand usage) mais aussi dans la musique instrumentale. Ayant eux-mêmes usé de ce procédé pour leurs compositions, Händel et Vivaldi nous ont donné une excellente raison de les réunir tous deux dans une unique sonate. Nous avons par ailleurs découvert d'autres très beaux exemples de pastiches instrumentaux à la Bibliothèque de Dresde, dont une sonate pour violon ayant été attribuée à Vivaldi, puis à Tartini, et enfin reconnue comme étant une œuvre composite copiée par Grundig: Largo (Vivaldi), Allegro (anonyme, aussi présent dans une autre sonate pastiche copiée par Pisendel), Largo (Somis) et Allegro (anonyme, également présent dans cet autre pastiche de Pisendel).

Ce programme s'achève avec une cantate d'Astorga qui, contrairement à l'écrasante majorité de sa production, n'est pas destinée à une voix accompagnée du seul continuo : il a en effet ajouté une flûte traversière à son effectif fétiche. L'œuvre n'est pas issue du manuscrit de Vienne, mais provient d'un manuscrit conservé à la Bibliothèque universitaire d'Uppsala (Suède). Elle ne contient que deux airs séparés par un récit. Nous avons, en guise de *sinfonia*, ajouté un mouvement de sonate pour violoncelle d'Alessandro Scarlatti et une transition improvisée au clavecin.

Ronan Kernoa

Giovanni Bononcini *Sento dentro del petto*

5 Recitativo

Sento dentro del petto
un lusinghiero ardor
pien di dolcezza
di cui la tenerezza
inondando l'affetto
l'anima mi rapisce
e mentre il cor languisce
tale è il gioir
che il cor ardente alletta
che quando soffre più, più si diletta
e la cagion d'un si soave ardore
altro non è che un corrrisposto amore.

6 Aria

Dolce amor che sei mia vita
poi che Filli al fin' gradita
del mio cor'ebbe pietà.
Resta lieto in questo petto
per goder di quel diletto
che contento ugual no hà.

7 Recitativo

O tu fido ben' mio
Filli cara, e costante,
ricevi nel bel sen del mio desio
tutto l'incendio amante.
Acciò che provi tenero l'affetto
di reciproca fè gloria e diletto
allora sì che il senso, il core, e l'Alma
in si piacevol calma
all'impulso del genio, e del favore
trasformarsi vorran tutti in amore;
perche d'amor non guasti l'armonia
ne men'un sol pensier, che amor non sia.

5 Recitativo

In my heart I feel
A flattering ardour
Full of sweetness,
Whose tenderness
Floods my emotions
And steals my soul;
While my heart languishes,
The joy that tempts
My ardent heart is so great
That the more it suffers, the more it rejoices.
The cause of this delightful passion
Is nothing else than requited love.

6 Aria

Sweet love, you are my life,
Since it has finally pleased Phyllis
To take pity on my heart.
Remain in this bosom in bliss
To enjoy this pleasure,
For there is none more joyful.

7 Recitativo

O my faithful and beloved,
Dear and constant Phyllis,
Take the amorous flame
Of my desires into your fair breast.
May you thus feel the tender emotions
Of reciprocal faith, glory and pleasure,
So that mind, body and soul,
In a state of pleasing calm,
Thanks to Cupid's urgings and favour,
May be transformed into love;
Let not one thought spoil the harmonies
Of love, for then it will be love no longer.

8 Aria

Non mi lasciate
cari favori
lieti ristori
gioie del cor.
Fidi durate
dolci momenti
vaghi contenti
glorie d'amor.

8 Aria

Do not leave me
Dear favours,
Happy refreshments,
Joys of my heart.
May they last and remain true:
Sweet moments,
Pleasurable happiness,
Glories of love.

Emanuele d'Astorga *Che ti giova Amor crudele*

13 Aria

Che ti giova Amor crudele
che il mio cor ben che fedele
peni in dura lontananza
Se il bell'idolo che adoro
paga forse il mio martoro
con la frode e l'incostanza.

13 Aria

What use is it to you, cruel Love,
If my heart, although faithful,
Should suffer at such a distance,
When the fair image I adore
Repays my torment
With coldness and inconstancy.

14 Recitativo

Mà che penso
che dico
e che mi lagno
se Filli vago ben de l'alma mia
sempre per me inumana
non me diè un segno mai d'esser gradita
anzi guerra
e più guerra il suo rigore
sostiene ognor contro il poter d'amore.

14 Recitativo

But what can I think,
What can I say,
As I languish here,
If fair Phyllis, my soul's delight,
Is inhumane towards me,
Never allowing me to see that she is pleased?
Her severity
Wages war time and again
Against Love's every power.

15 Aria

Se il valore del'Amore
non s'affretta à la vendetta
poco può d'amor l'impero.
Poi che indegno soffre un sdegno
quanto amato tanto ingrato
che il suo Imper disprezza altero.

16 Recitativo

Guerra sdegnato Amor contro la bella che
schermisce il poter di tue saette
col pisci d'essa il cor perche conosca
quanto è grave il dolor che mi tormenta
non tardar dunque Amore à muover l'armi
se vendicar ti vuoi e vendicarmi.

17 Aria

Guerra guerra ardito Amore
piaga il core de l'ingrata
che spietata amar non sà.
Fissa saldo nel suo affetto
quel diletto che pur prova
cor che trova feldeltà.

15 Aria

If Love's strength
Does not take revenge swiftly
Then Love's empire can do little;
He, unworthy, suffers an outrage,
One as unwelcome as it is welcome,
One that haughtily despises his empire.

16 Recitativo

Outraged Love, wage war against the fair one
Who mocks the power of your arrows;
Strike her to the heart, as she knows
The depth of the pain that torments me.
Love, do not delay taking up arms
If you wish to avenge yourself and me.

17 Aria

To war, to war, brave Love,
Strike to the heart of that ungrateful woman
Who knows neither love nor pity.
What pleasure is felt by
the heart that is faithful,
resolute in its affections.

Emanuele d'Astorga *Non è sol la lontananza*

23 Aria

Non è sol la lontananza che tormenta l'alma mia,
Mà con barbaro rigore
giunge forza al mio dolore
un pensier di gelosia.

24 Recitativo

Temo bell idol mio
ch'à poco à poco obliando il mio foco
s'accenda nel suo petto un nuovo ardore.
Vinta dà tal timore
quest'alma che t'adora,
geme, sospira ogn'ora
geme, delira e non avrà mai pace
fin che verrà quel giorno
in cui dolce mio ben farai ritorno.

25 Aria

Per toglier mi d'affanno tiranno del mio cor,
deh torna à me, deh!
Rifletti à quell' amor
che fido ti serbai
poi sprezza se potrai
la mia gran fè.

23 Aria

It is not only distance that torments my soul;
With cruel force
A jealous thought
Lends strength to my pain.

24 Recitativo

I fear, my fair one,
That gradually you forget my passion
And that a new flame is burning in your breast.
Conquered by such a fear,
This soul that adores you
Moans and sighs continually,
Moans, is delirious and will never know peace
Until the day arrives
My sweet, when you return to me.

25 Aria

O but return to me and remove
This tyrannous worry from my heart!
Reflect on that love
To which you were true,
Then spurn, if you can,
My complete faith.

Translation: Peter Lockwood

Sources

G. F. Handel *Concerto a quattro*: Musiksammlung des Grafen von Schönborn Wiesentheid (D-WD Ms.582 Nr 1), edited by Fritz Zobeley (Schott & Söhne, Mainz 1935)

G. Ph. Telemann *Sonata a Flute traversiere, Violino, Bassono o Violoncello e Cembalo*: Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (D-DS mus.ms 1042/45)

G. Bononcini *Sento dentro del petto*: Manuscript in the Austrian National Library, Vienna (A-Wn Mhs 17567)

G. F. Handel *Trio Sonata HWV 386b*: VI Sonates op.2, Roger Walsh, London 1733

E. d'Astorga *Che ti giova Amor crudele*: Manuscript in the Austrian National Library, Vienna (A-Wn Mhs 17567)

A. Vivaldi *Cello Sonata*: VI Sonates Violoncello Solo col Basso, Le Clerc le cadet, Paris 1740

G. F. Handel *Violin Sonata HWV 364a*: Manuscript in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (GB-Cfm Mu. ms. 261)

Antonio Scarlatti *Cello Sonata*: Manuscript in the Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano (I-Mc Fondo Noseda O/47-1)

E. d'Astorga *Non è sol la lontananza*: Manuscript in the University Library Uppsala (S-Uu vmhs 047:015)

Recorded 2–5 July 2019 at Notre-Dame de l'Assomption, Basse-Bodeux, Belgium
Executive production: Rainer Arndt / Outhere
Artistic direction, recording & mastering: Rainer Arndt
Design & layout: Rainer Arndt
Production: Les Abbagliati
Cover: Spurs, Italy 17th century
Photos: © Musée de l'Armée de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / Émilie Cambier (cover)
© Sylvestre Vergez (p. 5)

℗ 2020 Les Abbagliati, under exclusive licence to Outhere Music
© 2020 Outhere Music

RAMÉE

RAM 1907
www.ramee.org

outhere MUSIC
www.outhere-music.com